

T.S. エリオットの後期の劇

船 木 満 洲 夫

『カクテル・パーティ』、『秘書』、『長老政治家』は、以前の作品には見られない喜劇的な特徴をもっている。『秘書』の初演の後の記者会見で、エリオットは ‘If one wanted to say something serious nowadays it was easier to say it in comedy.’ と語ったと伝えられる¹⁾。つまり本音は、これらの劇で真面目なことを言いたかったのだが、実際、その意図がありありとうかがえる三篇ではある。そのそれぞれの内容を追って検討することにしよう（なお本稿が覚え書きであることをお断りしておきたい）。

『カクテル・パーティ』（1949年にエディンバラ祭で初演、翌50年出版）において、エリオットは現代生活の粹組みの劇へ、さらに顕著な一步を進めた。『一族再会』の欠点の反省の上に書かれたことは、『詩と劇』に述べられている通りである。エウリピデスの『アルケステス』を典拠としているが、出発点として用いるにとどめ、コーラスや幽霊は出さず、劇に向かないような詩は排除したのであった。一方この喜劇の弱点として、終幕がエピローグに過ぎないとの非難を、全く否認するわけには行かないことも述べられている。これとは別に、一人の人物を他の者より重要なものとして描くつもりはなかったと、作者が語ったことが伝えられており²⁾、これも留意すべきであろう。

舞台はロンドン。第一幕第一場（チェインバレン家のアパートの応接間）は、カクテル・パーティで始まるが、当家の主人である弁護士エドワード・チェインバレンの妻、ラヴィニアの姿が見えない。その一方、見知らぬ客（第二幕で、精神科医ライリー卿と分る）が加わっているという設定だ。この人物とジュリアとアレックスの共通の役割は、次の幕まで隠蔽される。冒頭のたわいない会話の中心となるジュリアは ‘a mine of information’、アレックスは ‘well informed’ と見なされ（二幕）、ライリーは ‘information’ を集める独自の方法をもっていると言い（二幕）、三人がチェインバレン夫妻、シーリア、ピーターに対して、結託した ‘guardians’ の役を演じ、彼らの働きが劇のプロットを構成することになるのである。そこに喜劇性も生まれ、エドワードが妻は叔母の看病に出かけたと話しを捏造すると、ジュリアがからかい半分に突っこんだりする。この場の焦点は、見知らぬ客として異様な雰囲気をかもすライリ

一が、他の者が去った後で交わすエドワードとの対話。

エドワードは、自分の方からライリーを引きとめる。そういう状況におかれているのだ。妻はその日の朝、家出するとの書き置きを残して出て行ったと、事実を打ち明ける。このように‘stranger’に打ち明けることは、日常的な平面以上のものが彼の生活に加わることを意味する。見知らぬ客は語る——

to approach the stranger
Is to invite the unexpected, release a new force,
Or let the genie out of the bottle.
It is to start a train of events
Beyond your control.

『一族再会』でアガサが述べる‘powers beyond us’を想起させるが³⁾、前作のようにユーメニディーズを登場させず、現世的な仕組みの中に超越的な力がもちこまれる点が注意されよう(第二場でシーリアは‘He has some sort of power.’と言う)。妻との仲について、‘took each other for granted’と思っていたエドワードにとり、家出の事件は謎であり、‘unfinished’と感じられるのだが、同時に彼がこの謎の客と相対することで、劇は始まると解してよからう。ライリーは分析する——

There's a loss of personality;
Or rather, you've lost touch with the person
You thought you were. You no longer feel quite human.
You're suddenly reduced to the status of an object——
A living object, but no longer a person.

人格の喪失、自己との関係喪失が問題なのであり、妻に去られたエドワードは客体で、主体(‘the subject/The centre of reality’とも表現される)ではない。このような存在は、ライリーら‘the masked actors’には、‘a piece of furniture in a repair shop’である。自己の実体を発見すべきエドワードに、ライリーは受動的に‘wait’すること、さらには‘humiliation’の価値を説く。エリオットの代弁だ。こう話しながらも知らず知らずに、妻に帰ってもらいたいとの願望を導き出す。そしてどこに行ったか彼女に質問しないことを条件に、家にもどすようにしようと確言する。こういうふうに、相手の心理に働きかけ、その願望を入れる形で救済策を進める。忘れものをしたともどってくる(二度目)ジュリアが、眼鏡がないと何も見えず、しかも片方のレンズがとれていると言い、また見知らぬ客が、‘One Eyed Riley’の歌を歌うのは、彼らには神聖な領域のことは分らず、盲目の現世のことが見えることを示すものと解したい。

二人が退散した後、ジュリアとともにもどって来ていたピーターが、シーリアを愛していることをエドワードに打ち明ける。ライリーの立場に立ったように、エドワードが‘Wait’と

忠告したり、自分が言われた ‘the fool you are’ の語句を口走ったりするのは、彼自身シーリアから愛されている位置にあるだけに（次の場で明らかになる）、アイロニーがきいており、求めに応じて彼女に会うことを約束はするが、いずれ不必要なことに終る。こう話している間も、アレックスがもどって来て、台所でエドワードの夕食の料理をするというぐあいに、‘alone’ になりたがっている主人は妨げられ通しだ。ジューリアやアレックスの側では、彼の状況にせつせと介入する役を演じているのだが。

第二場（同じ部屋、十五分後）に入り、エドワードが ‘alone’ で、ペイシェンスをしている。ひとりになることは、トランプをするだけのことであったのであり、退廃をにおわす。シーリアが登場。ラヴィニアの家出は、すでに察しがついており、今や期待を抱いてやって来たのに、エドワードは妻が帰ってくることを告げる。忘れていたアレックスの料理が、台なしになるのは暗示的で、さらにエドワードを ‘feed’ しなければならぬと、またもやもどって来たジューリアが、台所から出て ‘fit to eat’ は何もないと言うのは、精神的貧窮を表わすであろう。医者（ライリー）に診てもらうようシーリアにすすめられたとき、‘someone greater than the greatest doctor’ の必要を口にするエドワードには、宗教的な救いしかないと作者は仄めかしているのだろうが、実際はシーリアがその道を歩むことになる。彼女は未来を棄てて、‘a present/Where time was meaningless, a private world of ours’ に生きて来た熱情的な女性。エドワードに意ののないのを知って、自分が夢の世界だけでなく、現実の世界も望んだことに気づき、自らに与えた ‘humiliation’ を痛感する。ピーターのことを話されると、直ちにはねつける。エドワードは欲望あって愛を知らぬ男。やっと今朝になってから、自分が中年の男だと気づき、老いを感じる意味が分り始めたとき、プルーフロックばりに述懐した後――

I see that my life was determined long ago

And that the struggle to escape from it

Is only a make-believe, a pretence

That what is, is not, or could be changed.

エリオットの認識であり、エドワードに口実のように語らせるところに、作者の自己批判も含まれている。

The self that can say ‘I want this—or want that’——

The self that wills—he is a feeble creature;

He has to come to terms in the end

With the obstinate, the tougher self; who does not speak,

Who never talks, who cannot argue;

And who in some men may be the *guardian*——

But in men like me, the dull, the implacable,

The indomitable spirit of mediocrity.

意志する自己は、もう一つのもっと頑固な自己に屈従せねばならず、それが彼の場合、どうにも手におえない凡庸性なのだが、ここで ‘guardian’ の語が注目を引く。この後シーリアは、これまでのエドワードが、自分の願望の投影に過ぎなかったことを悟り、最後に彼女の発意で、‘the Guardians’ のために乾杯し、ジューリアが自分の ‘guardian’ かもしれぬと言うのである（『秘書』第二幕では、ケイガンが自らコルビーの ‘guardian angel’ だとおどける）。‘the Guardians’ は、守護天使とキリスト教社会の使命を担う者との両義を含むものだろう（プラトンの理想国におけるそれとの連想を読む研究者もある⁴⁾）。ライリー、ジューリア、アレックスは、そこまで至らない下の次元の ‘guardians’（比喩的に守護天使）として、他の者たちを ‘the tougher self’ に従わせる役を担っている。その自己が、エドワードの言うように、‘guardian’ であり得る人たちは、類推すれば、キリスト教社会の ‘the Guardians’ になる者たちであろう。シーリアの運命は、その一人であることを示してはいないだろうか。とすれば彼女がここで乾杯するのには、神妙な意味があることになる。

第三場（同じ部屋、翌日）に入ると、ライリーが現われる。エドワードは決断したのであり、心を変えてもおそ過ぎることを告げに来たのだ。決断した昨日は自由があったが、もう自由ではない（‘You set in motion/ Forces in your life and in the lives of others/ Which cannot be reversed.’）。ラヴィニアは死の世界から帰ってくる、そのことの説明にライリーは、‘we die to each other daily’（Djuna Barnes の “Nightwood” に、同じような言葉があると指摘されている⁵⁾）と、キリスト教の不断の精神的再生を裏に含んだ表現で、人が本質的に刻々に変わることを述べ、‘at every meeting we are meeting a stranger’ ともって行く。過去を忘れず、しかも互いに ‘strangers’ として対する、このライリーの治療法の意味を、エドワードはこの劇の終りで理解することになる。‘knotted memories’ で、互いに絞めつけ合わないようにと忠告した後、自分も ‘stranger’ だと言ってライリーは退去する。ラヴィニアから電報があったとの偽りの連絡で、シーリアとピーターが相ついで登場し、帰る者と行く者が突き合わされる。ピーターは心を変えてしまって、カリフォルニアの新たな仕事につくことに決めており、シーリアはシーリアで遠くへ行く気になっている。ラヴィニアの帰宅に、ジューリアやアレックスの登場と続くが、やがて夫妻だけになる。今後は今までとちがった対し方をすると明言し、互いに別人になったつもりでいるのだが、過去（五年間の結婚生活）を振りかえって、激しく対立する始末。徹底的に ‘humiliation’ を経験したつもりのエドワード、その彼が地獄のような ‘alone’ の気持ちになり、前日の決心を悔んで、悪魔を呪う言葉が飛び出す。彼の決心は、決心したと思ったという程度のものなのだ。シーリアはライリーを（前の場）、ラヴィニアはジューリアを悪魔と思い、ここでエドワードは名ざしはせずと呪うのだが、この段階を通過して、病気の自覚を深める必要があるのだろう。

第二幕（ライリー卿の診察室、数週間後）で、前の幕の見知らぬ客ライリーが、精神科医の正体を現わす。まず診察を受けにくるのは、アレックスに紹介されたエドワード。わなにかかった

と思うが、今さら逃げるわけには行かない。彼の自己診断はこうだ。自分の ‘personality’ が信じられなくなっていて（ライリーが人格の喪失を指摘したことは、前述の通り）、とるにたりぬ人間だとの考えにとりつかれている（ラヴィニアがそう感じさせるようにしたと、彼女に責めたことがある）。妻の帰宅を望んだのは、妻が自分を作り変えてしまっていたためで、彼女とともに生きることが、彼女なしで生きることができないように、彼女がしてしまったのだ。人の言動に左右される性格のエドワードは、このように罪を妻に転嫁し、精神の死の苦しみを訴えて、サナトリウムに入れてもらいたいと頼む。ライリーは、そっくり同じ症状の患者に会わせる処置をとると告げて、ラヴィニアを呼び入れる。自由でないためにここへ来たエドワードに、自由を与えるのが自分の仕事だとのライリーの言葉は、自己認識による自由へ導く彼の役割を物語っている。不意を食った夫妻に、サナトリウムに入るには、誠実な心が必要なのだが、二人は隠すことにより、うそをつこうとしたと言い、それぞれのシーリアとピーターとの関係を明かし、二人に共通している点を指摘する。エドワードに対しては、シーリアを愛していないのに気づいたとき、だれも愛したことがなかったのを悟り、自分は ‘incapable of loving’ だとの疑いが生じたと、そしてラヴィニアに対しては、ピーターがシーリアを愛しているのに気づいたとき、自分を愛した者がなかったのを知り、自分を愛せる者はない（エドワードの言葉では ‘unlovable’）との恐れが生じたと。同じ ‘isolation’ の診断を受けた夫妻は、‘make the best of a bad job’ せねばならぬことを知り、いっしょに帰宅する。ライリーの別れの言葉 ‘work out your salvation with diligence’ が、死に臨んだ仏陀の、弟子たちに対する訓戒の訳語であることは、よく知られているところ⁶⁾。ライリーの診断は、作者の心理分析の深さと普遍性を証すもの。

次に訪れるのがシーリア（ジューリアが、結託がばれないように連れて来た）。彼女は上の夫妻とはちがって、自分以外に責める者はないと言う。住んでいる世界が ‘a delusion’ と思える（『寺院の殺人』のコーラス、『一族再会』のハリーの汚れ病んでいる世界の認識に通うものがある⁷⁾）が、世界そのものが狂っているというのは恐ろしいことなので、自分が異常だと考えたいのだ。理解できない徴候として、孤独感と罪の意識の二つを挙げる。すべての人が ‘alone’ だという孤独感、そして不道徳というのとは別の罪の意識。後者に関連して、自分の信じていたこと以上に、‘real’ なものを感じるに至ったと、次のように説明する。

It's not the feeling of anything I've ever done,
Which I might get away from, or of anything in me
I could get rid of — but of emptiness, of failure
Towards someone, or something, outside of myself;
And I feel I must ... atone — is that the word?
Can you treat a patient for such a state of mind?

およそ常人の罪の意識ではなく、人間存在の根本的な絶望が読める（最後の行は、マクベス夫人

の言葉との連想があるようだ⁸⁾。エドワードとの関係の挫折を経験したシーリアにとって、もし自分の想像で作出したものしか愛せず、人がみんな ‘unloving’ で ‘unlovable’ だとすれば、人は ‘alone’ であり、愛する者も愛される者も等しく ‘unreal’ で、夢をみる者は夢と同様 ‘real’ でないことになる。‘alone’ だから ‘unreal’、それで ‘atone’ して単一の存在にならねばならぬと解せようか (‘alone’ と ‘atone’ の韻に注意。なお後述の『秘書』に、同じような思考が見られる)。ライリーは二つの治療法を提示し、自ら選択すべきことを言う。つまりチェインバレン夫妻のように、‘the human condition’ と和解して、互いに理解できないままに甘んじる道をとるか、絶望から生まれる信仰を必要とする未知の道をとるか。どちらの道も必要 (しかし前者は魅力ある叙述はされていない) であり――

Each way means loneliness — and communion.

Both ways avoid the final desolation

Of solitude in the phantasmal world

Of imagination, shuffling memories and desires.

このように、全く異なる道の類似性が強調されるのは、後者が普通には選べないという考慮も働いているのだらうし、日常的な人間生活の枠の中での救済の必要が軽視できないからだろう。シーリアは第二の道を選び、サナトリウムに行くことになる。ライリーは、前の夫妻の場合と同じ別れの言葉を述べるが、含む意味はちがうのであり、彼女に言う場合、彼自身それを理解していないことは、後に彼が認めるところ。シーリアが出て行った後、入れ代りジュリアが現われる。ライリーが夫妻のことが気にかかるのは、その陰うつさが分っている道だからであり、ジュリアがシーリアのことを心配するのは、その恐ろしさが分っていない道だからで、同じ立場の裏がえしであろう。いずれにせよ、ジュリアが言うように、危険を冒するのが彼らの運命で、選択に導く役なのだ。ジュリアは、シーリアのことを心配して言う――

You and I don't know the process by which the human is

Transhumanised : what do we know

Of the kind of suffering they must undergo

On the way of illumination?

シーリアの遠い旅は、『寺院の殺人』のトマス、『一族再会』のハリーと同じく、聖者の忍苦の道であり、その過程が分らないところが、後見人たちの限界。最後にアレックスも加わって、チェインバレン夫妻とシーリアのために祈りを唱え、ピーターについては、そうする段階にまで至っていないことが述べられる。ここで後見人たちの役は終わったものと思われる。

第三幕 (一幕と同じ部屋、二年後)。カクテル・パーティが始まろうとして、チェインバレン夫妻が、一幕には見られない睦まじさと同情をもって話し合っている。ラヴィニアは、早く終ればいいと思っている (‘The best moment is the moment it's over.’)。始まらないのに予期せぬ客たちがくる。まずジュリアが、東洋のキンカンジャという蛮地から帰って来たアレック

スを連れてくる。次に映画の仕事でカリフォルニアから帰国したピーター、そして最後にライリーが現われる。会話がなごやかに運ぶ（アレックスが、ヨーロッパ人は殺されると、もはや‘fit to eat’でないのが普通だとは痛烈）のを破るのが、シーリアの死に関するアレックスの報告だ。彼女はキリスト教の救護団体に加わり、キンカンジャで他の二人のシスターといっしょに、疫病にかかった土人の看病をしていたのだが、異教徒の暴動が起こって、蟻塚のすぐ近くで十字架にかけられたという。二年間シーリアのことを思い続けていたピーターが、彼女のことを理解していなかった、彼女のための自分の仕事が無駄になったと嘆くと、ラヴィニアは、今こそ彼は出発すべき地点に来ているのであり、これまでは自分で勝手に、シーリアのイメージをこしらえて生きて来たのだと説き、エドワードも同意する（自分の場合と同じだからだ）。これを聞いてピーターも、自分自身に関心をもっていたに過ぎないと思う。ライリーは（シェリーの“Prometheus Unbound”から詩行を引用する⁹⁾）、それが彼女の運命で、自分で選んだ死だと言い、普通人以上に意識的であるが故に恐ろしい聖者の死の苦しみを語る（『寺院の殺人』を思わせる言葉‘That is part of the design.’あり）。トマスがコーラスにもたらした認識（前述）のように、エドワードはこの世の罪悪を感じ（‘There must be something else that is terribly wrong, / And the rest of us are somehow involved in the wrong.’）、ラヴィニアとこもごもに自分の責任を口にするが、ライリーは、シーリアの勝利の生涯に自分たちが責任がないのと同様に、その死にも責任がないと述べる。夫を理解していたら、シーリアを誤解しなかったかもしれぬとのラヴィニアの述懐に対して、ライリーは彼らに――

You will have to live with these memories and make them
Into something new. Only by acceptance
Of the past will you alter its meaning.

過去は縛るものではなく、新たな意味を得るべきものであり、これが時を超越するところまで行けない彼らとしては、究極の道なのであろう（上の後半は、ヒンズー教の教義¹⁰⁾）。ジュリアは、シーリアが選んだ道の結果がキンカンジャで、チェインバレン夫妻の選択の結果がカクテル・パーティだと言う。この劇の冒頭とはちがった新たなパーティが始まらねばならない（カクテル・パーティが、聖ごん式の世俗版だとの意見¹¹⁾はうなずける）。ピーターが去った後、エドワードは妻に話す。

Oh, it isn't much
That I understand yet! But Sir Henry has been saying,
I think, that every moment is a fresh beginning;
And Julia, that life is only keeping on;
And somehow, the two ideas seem to fit together.

夫妻の生活は、シーリアの死を経た今、新たに始まらねばならぬのであり、その象徴のように、客たちが帰るとカクテル・パーティが始まることになる。終ることを望むラヴィニアも、

最後には始まることを望むようになり、‘Oh, I’m glad. It’s begun.’と叫ぶ。『四つの四重奏』で提示されたように、終ることは始まることなのだ。夫妻が選んだパーティであり、後のことはまかせるのだから、後見人たちが加わらないのは当然だろう。

『カクテル・パーティ』では、夫婦の愛と男女の愛をテーマに、全体を日常生活のレベルで押さえようとして、『一族再会』のような亡霊を出さなかった代りに、ライリーら後見人が登場し、その働きがプロットを進めることになった。このことが一人ではなく、複数の人物の問題点を、浮き彫りにするのに役立ったことは否定できない。自己認識と決定的選択へ誘導するのが彼らの役で、その点では任務を十分に果たしていると言えよう。患者たちの選択が終った第二幕で、実質的にはその役も終ったのであり、そのために終幕が弱くなったのだろうが、しかし終幕によって、チェインバレン夫妻、シーリア、ピーターのその後の状況も、シーリアの死の他の者への感化も扱えたのである。この聖者の内面の展開が書かれなかったのは欠陥で、これは日常的な人間の救済に重点がおかれた結果であろう。妻は夫に帰るが、彼らの代りにシーリアが死ぬ——これが、『一族再会』のエイミーの死とは、比較にならない価値を生み出していることは明白。日常レベルの劇を意図しながら、どうして聖者の死をもちこむ必要があったかと責めるよりも、聖と俗を分離したままには、どうにもすまなかった作者の態度を察すべきではなかろうか。

二

『秘書』(1953年にエディンバラ祭で初演、翌54年出版)が、その典拠とするエウリピデスの『イオン』に、いかに符号しているかは、多くの研究者が明細に指摘している。親子の関係(もしくは子の‘background’)と天職(‘vocation’)の問題を扱う本作品は、主人公コルビー、その後見役と見なすべきエガソン(作者は Martin Browne に、‘the only developed Christian in the play’と語ったと伝えられる¹²⁾)、‘*deus ex machina*’の役をするガザード夫人、それに対するに、虚構の世界で子供を求めるマラマー卿夫妻(彼らのそれぞれの私生児が、ルカスタとケイガン)を配して、複雑なプロットが展開されるファースである。プロットを操る役の者がいないことは、前作との大きなちがいである。

第一幕(ロンドンのクロード・マラマー卿の家の二階にある事務室)。引退した前秘書エガソンを、クロード卿が田舎から呼び寄せたのは、スイスから帰ってくる妻エリザベスを、空港まで迎えに行ってもらい、留守中に後任の秘書に雇ったコルビーが彼女の気に入るように、予めとりなしてもらおうというわけ。エガソンがコルビーについて、必要なのは‘confidence’だけだと述べ、その‘disappointment’にも触れるのは、クロードの秘書として本質的に不適任であることを、暗に仄めかすものであろう。音楽好きで、オルガニストになりたいとの夢をもつコルビーが、エガソンの家の庭に非常な興味を示したことで、‘Some day, he’ll want a garden of his own.’とエガソンは言うが、これは両者の宗教的な結びつき——クロードには無縁——

を予表するもの。クロードは、コルビーを‘a purely business basis’で扱おうとする立場をとる。ところで彼の目論見は、コルビーが妻の気に入るようにもって行き、いずれは養子にしたいと、彼女が望むようにすることだ。夫妻には子供がないどころか、それぞれ私生児、妻には行方不明の息子（三幕でケイガンと判明）、夫にはルカスタ（コルビーはこのことを二幕で知る）という娘があり、コルビーの‘identity’——自分の隠し子だとクロードは信じている——を、母性本能の強い妻に明かすことは、彼女の反応が明確になるまではできないのだ（エガソンが戦争で実の息子を失っていることも記憶すべきこと）。人は相手をどんなによく知っているつもりでも、理解していないことが常にあるとは、クロードの都合のよい述懐で、彼の世なれた慎重な態度は、次の言葉でもうかがえる。

My rule is to remember that I understand nobody,

But on the other hand never to be sure

That they don't understand me — a good deal better

Than I should care to think, perhaps.

コルビーが用事から帰って来て、入れ代りクロードが出かけて行くと、エガソンは気の重いコルビーに、エリザベスが音楽好きであることを告げて、楽にさせようとするが、コルビーの不安は消えない（エガソン自身も教会で歌っていて、音楽と無関係ではない）。ケイガン、続いてルカスタの登場。ケイガンは、クロードに拾い上げられた有望な実業家、その婚約者ルカスタは、失職ばかりしており、精神的に満ち足りていないことは、‘hungry’ ‘starving’を口にするのも知れる。二人はすぐに退散する。エガソンが自らよく言う言葉だと、コルビーに語る‘Time works wonders’, ‘let's not be crossing any bridges/Until we come to them’は、待つ信仰の立場を示しているだろう。ルカスタやエリザベスにも、すぐ慣れるだろうと度々繰り返して安心させようとするが、コルビーが信じれるのは、エガソンこそ‘a kind heart’をもっているということだ（‘a heart of gold’ ‘a good heart’と、エガソンはケイガン、ルカスタ、エリザベスについて言う）。クロードがもどり、間もなくエリザベスの声が聞こえる。飛行機でなく汽車で帰って来たのだ。切符をとりかえるという言葉は、人の生涯の切符もとりかえかねないことを暗示しているかもしれぬ。夫人はコルビーを目にとめると、見覚えがあると言い、出発前に雇うようにすすめた若者だと決めこんでしまう。続く父と子の対話の場面が、この幕の焦点。

コルビーが妻の気に入ったことで、クロードはうまく決着がつくだろうと思うが、コルビーにはクロードの考えは、虚偽の上に自分の人生を築くことのように思える。妻ともどもに‘make-believe’の世界に生きるクロードの立場は——

If you haven't the strength to impose your own terms

Upon life, you must accept the terms it offers you.

話しは仕事のことに移り、コルビーが、自分が別人になって行くような気持ちを述べ、‘the

disappointed organist' の心境を話すと、クロードは同じ経験だと言う。陶工になりたかったのに、父親の考えもあって、いやいや実業家になったのだ。

The life changed me, as it is changing you :

It begins as a kind of make-believe

And the make-believing makes it real.

死後まで父親を理解しなかったことに対し、ずっと 'atone' していると言う。父親が正しかったと思うようになったクロードは、'Could a man be said to have a vocation/To be a second-rate potter?' と問う。コルビーにピアノを買ってやるつもりの方は、自分が陶磁器に囲まれている場合と同じ経験ができるだろうと思う。

I believe you will go through the private door

Into the real world, as I do, sometimes.

真に宗教的な人なら統一が見出せるだろうが、自分たちは二つの 'make-believe' の世界に住むのが、せいぜいのところだというのが、話しの行きつくところだ。クロードの話しには、コルビーが音楽に関して感じるのと同じと思う面もあるが、人生が押しつけてくる条件を受け入れることに、自分は反撥をおぼえる。クロードの場合は、父子の関係があるが、自分には 'atone' すべきものがなく、子供の頃の空白の年月のため、クロードを父とはどうしても思えないのだ。秘書の仕事には精出すつもりだが、'make-believe' の状態になることは望まない。こうしてクロードの諦念と妥協の虚構の立場は排される。

第二幕 (コルビーのアパート、数週間後)。コルビーがルカスタにピアノを弾いて聞かせていたのだが、彼女に弾いていると、ひとりで弾く孤独感も、人に弾く感じもしなかったとコルビーは言う。これは、ともにクロードの私生児だという事情を、におわせる効果を生んでいるけれども、ただ親愛の表現とだけとればよいだろう (『カクテル・パーティ』で、ピーターがシャーリアと同席だと、'company or solitude' と別のものを感じると語っている)。ルカスタは、コルビーには外の世界を失っても、もっと 'real' な内の世界、引っこんで鍵をかけられる 'secret garden' があるのに、自分にはそういう庭がないと話す。

I hardly feel that I'm even a person :

Nothing but a bit of living matter

Floating on the surface of the Regent's Canal.

Floating, that's it.

『カクテル・パーティ』で、ライリーがエドワードの人格喪失を分析したのと響き合う描写だ (前述参照)。ところがコルビーは、'walk through the gate' して自分の庭に入っても、'alone' だから外部の世界と同じほど 'real' ではない、つまり互いに関係のない二つの生活はともに 'unreal' であり、エガソンの庭のように、'alone' に感じないで単一の世界の一部となっている庭とはちがうと説明する。コルビーが望むのは 'Not to be alone there' であり――

If I were religious, God would walk in my garden

And that would make the world outside it real

And acceptable, I think.

これは前の幕で、クロードが真に宗教的な人——彼は一人も知らないと付け加えていた——の‘unity’に触れていたのと共通するもので、作者の主張と見なすことができよう。『四つの四重奏』の「ばら園」が、『一族再会』を経て、このような庭の思想に発展していることに注目すべきだ。‘alone’だという事実によって‘unreal’になることから、共感性、連帯性、神による単一の世界が志向されるのである。さて相手を理解したいと思う二人が、話し合いながら自分が変わって行くのを感じ、互いに理解し始めるところで、ルカスタはクロードの娘であることを打ち明ける。コルビーがクロードの息子だということを知らない彼女は、理解してくれと思ったコルビーが顔色を変えたのを見て、私生児の自分を軽蔑しているのだと感じ失望する。コルビーが秘密を説明しようとしたとき、ケイガンが現われて、ルカスタは‘hungry’と訴え、エリザベスが登場した後、二人は退散する。

コルビーの部屋には、育ててくれた伯母の写真が掛けてあって、それを見たエリザベスが質問する。テディントンのガザード夫人だとの回答——これは彼女に聞きおぼえがある。自分の子供を預けたのが、この名だったのだ。コルビーこそは、行方不明になっていた自分の子供だと、折から姿を見せるクロードに告げる。妻の真相に直面してクロードは、コルビーは自分の息子だという彼の真相を打ち明ける。ともに相手の言うことが信じられないが、コルビーはどうか。彼は無感覚、無関心——子供の頃に親なしで暮らしたために、埋められないギャップがあり、だれの息子であるかはどうでもいいことなのだ。だけど両親があればよかったと思うコルビーを、エリザベスは二人の息子と考えようと提案し、クロードは同意するが、コルビーはそのような‘a mixture of fiction and fact’の生活はできない、別のもう二人の親の亡霊にとりつかれることになると言う。結局、自分がだれの息子か知りたくなり、夫妻はガザード夫人、それにエガソンに来てもらうことに決める。深刻な内容をファースで消化している。

第三幕（一幕と同じ事務室、数日後）。クロードが会合の席をととのえているところへ、エリザベスの登場。クロードは陶工になること、エリザベスは芸術家を鼓舞することが望みだったのに、これまで互いにそのことを話さず、それぞれ相手の気持ちを自分なりにとり、当たり前と思いこんでいた（‘took for granted’）し、自分には話し相手になるねうちがないと、相手からいつも思われて来たと、二人は述懐する。エガソン、そしてルカスタが登場する。ルカスタは、コルビーが兄弟だと知らされる。ケイガンと自分を夫妻が平凡だと考え、自分たちにそうした役を与えたので、それを演じて来たのだとルカスタが述べ、それに対しクロードが、二人を理解していなかったし、コルビーをも理解できないでいると話す。エリザベスがクロードに、互いに理解し合えば、他の人も理解できるようになるだろうと語るのは、エリオットの主題に、明るい面が加わっていることを感じさせる。コルビーが待ちきれなくなって現われ、やがてガ

ザード夫人の登場（ルカスタは階下で待つケイガンのもとへ）。

エガソンが進行の役をつとめ、問いただして行くうちに、先ず明らかになることは、昔ガザードが預かったのが、エリザベスの子供であり、それがケイガンだということ。これは養父母のケイガン夫妻が健在なので、ガザードが会えば確認できることで、エリザベスもケイガン（コルビーが、ルカスタといっしょに連れてくる）も認めざるを得ない。第二に明らかになるのが、コルビーに関すること。みんなの願望をかなえたいとするガザードが、コルビーに願望があるかとたずねると、彼は真相を知って、わずらわしさから解放されたいが、事実自体は問題でないと答える。父親について、願望と予感と混じったようなものが、彼にはある——生まれる前か、何も分らない頃に死んだ普通の人間。ガザードの問いに答えて、父が名もない人の方がいい（クロードでなく）と言う。そこでガザードは、父は彼女の夫、失意の音楽家で、母が自分、しかし自分は伯母になることを選んだのだから、今は彼には母はいないと告げる。これを立証するのは、ガザード夫妻の息子としての出生届と、クロードの愛人である彼女の妹が、子供が生まれる前に死んだとの死亡届。ここには次のような事情がある。彼女の妹だけでなく、彼女自身も身ごもっていた——これをクロードは知らなかった——こと、そしてガザードの妹も夫も死んだこと。クロードは外国から帰って子供を見ると、自分の子供だと思いこみ、夫に死なれたガザードも、子供の将来のためにそのままにしておいたのだ。二十五年前のこと。運命のいたずらとしても、いざさか話しがうま過ぎることは否定できないだろう。さてクロードは信じようとしませんが、コルビーは信じる。信じることによって、自由になれると言う。父に従ってオルガニストになりたいと思う。前に話し合ったとき、野心と失意の経験を分ち合ったではないかと、相変らず虚偽の関係を続けたがるクロードに、コルビーはきっぱり告げる——

Now that I've abandoned my illusions and ambitions

All that's left is love. But not on false pretences:

That's why I must leave you.

ひょっこり愛が顔を出しているようだが、ここに至って宗教的な愛の方向が決まったと考えられる。エガソンが、欠員になっている彼の教区のオルガニストになるようもちかけ、コルビーのことを、いずれ聖者になろうとするだろうと予言する。コルビーはエガソンの誘いに応じる。精神的な父と子の誕生だ。ガザードは、クロードと自分の願望は、二十五年前にかなえられたが、期限つきだったのだと言い残し、コルビーに見送られて退去する。ケイガンが、エガソン以外はみんな同じまちがいをしたと語る（‘We wanted Colby to be something he wasn't.’）。最後に、せつない期待をルカスタにかけるクロードから、娘は見捨てないかと問われて、エガソンはうなずく。二人の親と二人の子の理解が、始まらなければならないのだろう。

『秘書』は、『カクテル・パーティ』の終幕が弱かったのに比して、親子の関係が次々と明らかになる第三幕が、クライマックスの強みをもち、それだけに劇全体の統一を得ている。反面、不自然なほどこの部分が複雑になっていることも否めない。ガザード夫人が登場する以前

のクロードの想定通り、コルビーは彼とガザードの妹の息子であるとの主張もあるほどである¹³⁾。しかしガザードの証言の一貫性を疑わせるほど有力とは思えない。眼目は、親子の関係の露頭が、エドワード夫妻の虚構の暴露となり、真の関係の認識に導いていることである。コルビーには、『一族再会』のハリーや、『カクテル・パーティ』のシーリアほど、急迫した経験は見られないが、同じように自らの‘reality’を求めてやまないタイプの人物である。エガソンを、シーリアに当てはめるのは¹⁴⁾疑問で、コルビーの後見役と考えるべきだ。秘書というのは神の秘書を含意しており(‘clerk’が‘cleric’を暗示することは明らか¹⁵⁾)、コルビーはエガソンに従うことを決めたことにより、同じく神の秘書の道を選んだのだ。真の父が神であることに、この作品の背後の狙いがある。自ら真に望む‘vocation’につくことが、神の意志を行うことであり、コルビーはその願望に従って、父と天職を同時に選んだのだ。願望をかなえるガザードの不自然さは、作者の意図のありかを逆に示してはいないだろうか。

三

『長老政治家』(1958年にエディンバラ祭で初演、翌59年出版)は、ソフォクレスの『コロノスのオイディプス』をモデルとして。『一族再会』との親近性は、主人公の罪の意識の具象化一つとっても明らかである(作者は Martin Browne への手紙で、ハリーの生涯をオレステスまたはオイディプスのようなもので、完成させる必要があると書いていた¹⁶⁾)。なおこの作品に特異なこととして、妻に寄せる詩が扉に掲げられている。そこでは、‘unison of lovers’が高唱され、この劇の「言葉は文字通りの意味だが、二人だけのための(‘For you and me only’), より深い意味をもっている言葉もある」ことが述べられている(後の版では表現が改められている¹⁷⁾)。人間的な愛を主題とした注目すべき劇。

第一幕(ロンドンのクラヴァトン・フェリー卿の家の応接間)。クラヴァトンの娘モニカと恋人のチャールズの会話で始まる。父親思いのモニカを独占することを望むチャールズ、愛していることは認めるものの、自由になるまでは婚約しないと言い張るモニカ。彼女は二人だけの‘private world’と、日常的な‘public world’を区別して見せる。健康を害している父に付き添って、高級療養所バジリー・コートに行く理由を三つ挙げる。それは‘his terror of being alone’, それと正反対の‘his fear of being exposed to strangers’, それに父の病状が本人の自覚よりずっと悪いと医者から聞いていること。話しの中でモニカは、これまで‘a public label’をつけて生活して来た父にも、‘a private self’があると言うが、公的生活から私生活への移行に呼応するように、彼の私的な内面が問題になる。クラヴァトン登場。今は書きこむ必要がなくなった予定簿の空白の頁をめくっていたと言う。空無を恐れつつ‘waiting, simply waiting’している彼の心境が次のように描写される。

It's just like sitting in an empty waiting room

In a railway station on a branch line,

After the last train, after all the other passengers
Have left, and the booking office is closed
And the porters have gone. What am I waiting for
In a cold and empty room before an empty grate?
For no one. For nothing.

引退を待ち望んでいたのに、今や死を待つばかりのクラヴァトンに、待つべき者が彼の過去から現われる。亡霊の亡霊への訪来のように、ゴメスの登場だ。娘たちは席を離れる。

ゴメスという名に変えているが、実はクラヴァトンの大学時代の友人フレッド・カルヴァウエル（卿もその頃はディック・フェリーだった）。当時は貧しい給費生、しかも首席になると思われるほどだったのに、ディックの悪い感化を受けたあげくは退学させられ、その後はクラヴァトンの父に職を探してもらったりしたが、公金の使いこみと文書偽造で監獄に入れられ、刑期を終えてからクラヴァトンに船賃を払ってもらって、中米のサン・マルコに渡って成功し、今は大金持、三十五年ぶりにもどって来たのだ。名前を変えるのは（クラヴァトンは二度変えている）、ゴメスの言葉では *'fabricate for myself another personality'* することであり、過去との断絶の意味をもつ。ところがゴメスが帰って来たのは、信頼できる旧友に会うためであり、過去と現在の両方の自分を一つに受け入れて、自分に *'reality'* を与えてくれる友人が必要なのだ。現在のゴメスは、過去のカルヴァウエルから *'cut off'* されていて、*'isolation'*（クラヴァトンの *'loneliness'* とはちがうと強調する）の境地にある。こう語るとともに、『ハムレット』のポロウニアスの言葉と関連づけながら¹⁸⁾、二人の間のきずなの存在を告げる。クラヴァトン自身、自分の境地として認識すべきことのように描かれている。彼は父親の財産と妻の家柄を利用して、政界に出て大臣にまでなり、それから財界で活躍した後、六十才で引退したのだった。結婚には恵まれず、息子は学生時代の父そっくりの極道者（ただ父のように *'prudent devil'* の守護がない点は、自分と同じだとゴメスを見る）。クラヴァトンもゴメスも、世俗的成功者、つまりは失敗者なのだが、ゴメスは自分のような失敗者の方がいいと言う。

The worst kind of failure, in my opinion,
Is the man who has to keep on pretending to himself
That he's a success — the man who in the morning
Has to make up his face before he looks in the mirror.

こうして罪を隠して来たクラヴァトンに、ゴメスは決定的な秘密を想起させる。学生の頃のこと、女の子たちを乗せてクラヴァトンが運転していた車が、道で老人を轢き、ゴメスが轢いたと言ったのに、彼は車を止めなかったのだ（老人は轢かれる前に死んでいた、つまり死体を轢いたのだった——第三幕）。こういう話しをされて、クラヴァトンは恐かつと思い、友情を求めているのだと言われても脅迫ととる。付き合いを断りきれないことをゴメスは仄めかす。

You'll come to feel easier when I'm with you

Than when I'm out of sight. You'll be afraid of whispers,
The reflection in the mirror of the face behind you,
The ambiguous smile, the distant salutation,
The sudden silence when you enter the smoking room.

ゴメスは過去の亡霊であり、罪の意識の具象化である。過去の罪は消し去ることはできない。ゴメスが 'we can begin just where we left off' というように、クラヴァトンも新たに出発すべき転機にある。ゴメスの退去の後、モニカが入って来て、自分と二人だけで 'alone' であることに堪えられないのかと問うが、クラヴァトンは罪の意識と 'alone' になることを避けられぬ立場にあると言えよう。

第二幕 (バジリー・コートのテラス、数日後)。二人だけになった今こそ、楽しく過ごしてもらいたいと、モニカは父に望む。クラヴァトンは、これまで本当に楽しんだことがないように思う。

Some dissatisfaction

With myself, I suspect, very deep within myself
Has impelled me all my life to find justification
Not so much to the world — first of all to myself.

この自己是認を強いる自己 ('this self inside us, this silent observer, / Severe and speechless critic') は、『カクテル・パーティ』のエドワードの 'the tougher self' と考えられよう。二度も現われる婦長が、ここは 'incurable' な客も、そう見える客も受け入れないと話すが、クラヴァトンは内面的にまさしくそうした客だ。さて彼がモニカから言われたように、新聞を顔の上にかぶせて (仮面を作ることを暗示) 横になっていると、療養者のカーギル夫人が登場する。リチャード (クラヴァトンの二番目の名) と呼びかけてくるこの女は、昔の恋人メイジー・モントジョイ (彼女も名前を変えている)。二度結婚し、今は裕福な未亡人だが、レヴェーガールの頃の彼との恋の傷は消えない。友だちからリチャードは信用できなく、'hollow' などと警告されながらも、彼を愛した彼女は、見捨てられると (彼の父が反対した——第三幕) 婚約不履行の訴訟を起こしたが、結局慰謝料をもらって示談にし、感情をこめて歌った '*It's Not Too Late For You To Love Me*' がヒットしたのだった。葬り去りたかったはずの昔の思い出が、クラヴァトンにまたもやよみがえらされる。彼女もゴメスと同じく過去の亡霊だ。良心の呵責を感じなかったと断じる彼に、カーギルは昔の彼も今の彼も同じ、今の長老政治家の彼は 'look the part' だと、彼の仮面ぶりを指摘する (前にゴメスが財界人としての彼について、同じことを言ったことがある)。彼女は二人は今もこれからも 'together' だと強調し、'*Where their fires are not quenched*' (マルコ伝が典拠で、May Sinclair の物語の題名¹⁹⁾) の文句を口にし、そして毎晩彼の手紙を読んでいると語る。婦長がカーギルを去らせ、モニカが婦長を去らせる運びになるが、クラヴァトンにとりついた亡霊が去ることはあり得ない。

息子マイクルが会いたがっていることをモニカより知らされ、自動車事故、女性問題を心配する。マイクルの登場で、モニカは席をはずす。失職したマイクルは、父親の名前のお蔭で苦労したと言い、自分なりの生活をするために、クラヴァトンという名前を聞いた者がいないような遠い国へ行きたいと語る（彼も名前を変えたいと思っている）。クラヴァトンの息子であること、‘A kind of prolongation of your existence’には堪えられないのだ。『秘書』のkolbeの考えとは反対、『一族再会』のハリーのエイミーに対する立場とも異なり、罪の意識や高貴な目的と無関係な点が根本的にちがう。罪の意識は父の方の問題であり、父の問いに答えて、人を轢いたことも、婚約不履行の訴訟や離婚騒ぎに関り合ったこともないと述べる。クラヴァトンは、息子が逃げたい欲望から ‘a fugitive from reality’ にならなければいいがと、自分自身の過誤の経験に照らして話す。

Those who flee from their past will always lose the race.

I know this from experience. When you reach your goal,

Your imagined paradise of success and grandeur,

You will find your past failures waiting there to greet you.

クラヴァトンには、二人の子供だけが生き甲斐、そのもう一人のモニカが気づかぬうちに登場する。マイクルが、自分の行路を切り開きたいと思う自分を、父は臆病者だと言うと訴えると、モニカは――

Father! You know that I would give my life for you.

Oh, how silly that phrase sounds! But there's no vocabulary

For love within a family, love that's lived in

But not looked at, love within the light of which

All else is seen, the love within which

All other love finds speech.

This love is silent.

家族の愛をこのように高唱するのは、他の作品に見られない注目すべきことであろう（『リア王』のコーディーリアの言葉との連関がある²⁰⁾）。カーギルが現われて、マイクルが昔の父親の生き写しだと話していると、ゴメスも療養者となって登場する――つきまとう亡霊の立証のように。二人の客は過去のクラヴァトンの秘密を交わし合おうと約束する。父と娘だけになったとき、モニカが彼らから逃げなければと進言するが、クラヴァトンは、逃げ出したいのは自分自身から、過去からだと言い、先ほどマイクルに説いた教訓の意味が、自分に分かっていないことを認め、息子といっしょに学びなおして、同じ教師により同じ ‘humiliations’ の苦しみを受けようと思う。結びの ‘Is it too late for me, Monica?’ は、メイジーのヒット曲名（上記、三度も出る）と響き合うものがある。とすれば、愛に生きるのにおそ過ぎることはない。弱くなっている主人公の姿が感じられる。

第三幕(前の幕と同じ、翌日)。父をめぐるごたごたから、モニカはチャールズと離れられない必要を感じ、チャールズに実際に婚約しているのだと、心境を告げる。過去に ‘a guilty secret’ をもつ父、そんな父は考えられないと話していると、いつの間にかクラヴァトンが現われている。一生に一人何でも告白できる相手があれば、その人を愛しているのであり、その愛によって救われると語った後、自分はだれも愛したことがないように思うと認めて(『カクテル・パーティ』のエドワードの立場の発展)、仮面をかぶって生きて来たことを反省する。

I've spent my life in trying to forget myself,
In trying to identify myself with the part
I had chosen to play. And the longer we pretend
The harder it becomes to drop the pretence,
Walk off the stage, change into our own clothes
And speak as ourselves.

モニカの愛も、こちらが偶像になって得た愛だったのだ。チャールズは、モニカより聞いた二人の療養客のことに恐かつの推測をするが、クラヴァトンは否定する。彼らは過去からの亡霊に過ぎず、ずっと自分につきまとっていたのであり、今自分が空虚な存在を脱して、実在のようなものになって行くのが分ると言う。そして互いに理解がなかったために、妻にも告白しなかったことを語り出す——もはや存在しない二人の人物との関係、車を止めなかったこと、恋人と結婚しなかったこと。いずれの場合も逃げたのだが、もうその亡霊から逃げないとクラヴァトンは断言する。モニカに告白したことにより、自由への第一歩を踏み出すことになるのは、『一族再会』でハリーが、過去の罪の認識により自由の道を進むのと呼応する²¹⁾。ただここでは、自らの罪の告白を、しかもモニカに対して行なったというところに、告白の意義とともに、愛による自由の道が示されており、ハリーの場合の亡霊の外在化よりも、いっそう確かな肉づきを得ていることに注意したい。

カーギルが登場し、マイクルの希望を聞いてゴメスに頼んだところ、進んで力になる気だったと言っているところへ、ゴメスとマイクルが現われる。マイクルは、外国へ行きたいことを父は理解してくれなかったが、ゴメスは望み通りの仕事を提供してくれたと話す。父娘らが思いとどまらせようとするけれども、彼は決心を変えない。クラヴァトンは、自分の一生の過ちを思わざるを得ない。もう二度とマイクルに会えないような気がする。モニカとチャールズとだけになったとき、彼は悔悟の後の平和な心境を語り、マイクルにおいて自分を ‘perpetuate’ したいと思ったこと(『秘書』のコルビーは、真実の父を ‘perpetuate’ したいと思ったが、父の方ではそれを子に望むべきではないのだ)、モニカに仮面をかぶった自分を崇拝させて、自らの仮面を信じれるようになりたいと思ったことを反省し、愛の意味を知る ‘illumination’ を経験したと言う。父が ‘real’ なチャールズを娘が愛していることに幸福を感じれば、娘は今や真実の父を愛し、またチャールズを愛しているが故にいっそう父を愛すると述べる。父はマイクルをも

愛していると語った後——

I've been freed from the self that pretends to be someone;

And in becoming no one, I begin to live.

It is worth while dying, to find out what life is.

後でモニカが言うように、‘no one’になることで彼自身になったのであり、そして愛の意味が人生の意味だと知ったのだ。父以上に愛する者が娘にあり、娘が愛し愛されてれることが分かったので、いっそう真実に娘を愛する、こういうとらわれない境地に達したクラヴァトンは、散歩すると言って立ち去る。遠くへは行かないとの言葉は、死と愛の存在の両方を暗示するだろう。チャールズは感じる——

He's a very different man from the man he used to be.

It's as if he had passed through some door unseen by us

And had turned and was looking back at us

With a glance of farewell.

最後の‘farewell’は、『四つの四重奏』・「ザ・ドゥライ・サルヴェイジズ」第三部終りの‘fare forward’を想起させる²²⁾。時を超越した死を含意しているのだろう。チャールズは、モニカと二人が‘belong together’（前にカーギルが、クラヴァトンに言ったことがある）し始めたのを意識し、愛の一体感を強調すると、モニカは——

I've loved you from the beginning of the world.

Before you and I were born, the love was always there

That brought us together.

このように永久不変の愛を述べるモニカ、死者が生者に祝福を注いだのだと言うチャールズ、二人は父の方へ行く。モニカの言葉に、ありきたりの表現の感がないでもないが、死んで行くクラヴァトンの認識した愛の普遍的な現在化を読めば足りるだろう。

『長老政治家』について、プロットが単純なこと等、劇的構成の面から、三つの劇のうちで最も劣るものとの評価もある²³⁾。また内容的に見て、死にかけている人物の死に、手を貸すようなものと批判することもできよう。後の点について言えば、『一族再会』のエイミーの場合とは比較にならず、死に面してはじめて、過去の罪の意識から愛の悟りに至ったこと、そしてその死がかえって生であることを考えるべきであろう。プロットが単純なことは、『秘書』と比べれば明らかだが、しかしそれ故にまた、エリオットの新たな本領が発現できたとも言える。一人の人物における一貫した内面的意識の発展をたどることにより、人間の愛の問題が、これまでの作品では達し得なかった域まで追究され、愛の挫折の詩人のレッテルをはずし得たかのようでさえある。その愛が、親子と男女という人間的な範囲内のことで、宗教的次元のことは、最後のモニカの言葉に暗示されているだけ。人間愛の美しさが、エリオットには珍らしく明るい詩『マリナー』を思い浮かばせるのも故なしとしない²⁴⁾。さて罪の意識から虚構の仮面をぬ

いで、告白により愛の認識に至るのだが、ここに親子と男女の愛が、死を越えた一つの愛に止揚されていることは、注意されてよいと思う。孤立を排するエリオットの態度が、序詩の ‘For you and me only’ の修正をもたらしたことは興味あることだ²⁵⁾。しかしこのことはまた、この劇の愛の表現に観念的な先走りを感じられることと無関係でないかもしれない。愛という主題は、やはりエリオットには本質的に難問だったのだろう。クラヴァトンの死とともにしか表わせないほどに。

以上、エリオットの後期の劇を読んで、前期の『寺院の殺人』、『一族再会』と共通の特徴があることに気づく。まず注意すべきは、帰ると行くの定式のようなものがあることだ。『寺院の殺人』では、殉教者トマスが帰国して死に、『一族再会』では、ハリーが帰宅して聖者の道を行くことになったのだった。『カクテル・パーティ』では、ラヴィニアが帰ってシériaに死に、『秘書』では…と進めてくると、帰ると行くに、もっと深い時間の問題が関わっていることが知れる。『寺院の殺人』の誘惑者は別にすると、『一族再会』のユーメニディーズに、過去からの回帰がすでに表現されていたが、『カクテル・パーティ』では、構成ではなく内容にもりこまれ、『秘書』では、エリザベスが帰ることにはでなく、ガザードの到来によって過去が帰り、コルビーは聖職者の道を行くことになり、『長老政治家』では、『一族再会』のユーメニディーズと同じように、ゴメスとカーギルが過去の亡霊として帰り、クラヴァトンが死ぬのである。このことが、劇のプロットを説明し、『秘書』では、終幕に重みがかかり、『長老政治家』では、一人物の内面のことなので、プロットが単純になっている。それぞれに何らかの自己認識(または罪の意識)、選択、自由な実在への道が提示されている。そこには、願望を知ることは自己の実体を知ること、二人が互いに理解すれば他の者たちも理解できること、過去は忘れずに意識し続けるべきこと、孤独だから非実在的で、非実在的だから単一の存在のために贖わなければならないこと(‘alone’ —— ‘unreal’ —— ‘atone’)等、興味ある考え方が展開された。劇として見ると、一人の人物に焦点をしばった方が、急迫した一貫性をもち得て、しかも作者の本領が投入できているように思える(筆者は『寺院の殺人』の次に『長老政治家』を並べたい)。そうとすれば、過去の回帰をたえずプロットに組み入れないではおれないことともに、エリオットの劇作の適性が、あらためて問われねばならないだろうことを付記して、この覚え書きを終ることにする。

- 1) David E. Jones, *The Plays of T. S. Eliot*, p. 155
- 2) *Ibid.*, p. 124
- 3) 拙稿, T. S. エリオットの詩劇——試作から『一族再会』まで——, 仏教大学研究紀要第56号, p. 20
- 4) Grover Smith, *T. S. Eliot's Poetry and Plays*, p. 220
Jones, *Ibid.*, p. 149
- 5) Smith, *Ibid.*, p. 224
Jones, *Ibid.*, p. 133
- 6) *Ibid.*, p. 136, etc.

- 7) 拙稿, Ibid., pp. 15, 19
- 8) Jones, Ibid., p. 139
- 9) Smith, Ibid., p. 226
- 10) Ibid., p. 224
- 11) Jones, Ibid., p. 143
- 12) F. O. Matthiessen and C. L. Barber, *The Achievement of T. S. Eliot*, p. 224
Smith, Ibid., p. 228
Jones, Ibid., p. 167
- 13) Smith, Ibid., p. 242
- 14) Helen Gardner, *The Comedies of T. S. Eliot* (in *T. S. Eliot: The Man and his Work*,
edited by Allen Tate), p. 176
- 15) Matthiessen and Barber, Ibid., p. 225
- 16) Ibid., p. 168
- 17) Leonard Unger, *T. S. Eliot: Moments and Patterns*, pp. 183-185
- 18) Jones, Ibid., p. 185
- 19) Smith, Ibid., p. 248
- 20) Jones, Ibid., p. 207
- 21) 拙稿, Ibid., p. 28
- 22) 拙稿, T. S. エリオット『四つの四重奏』・覚え書き, 仏教大学人文学論集第5号, p. 37
- 23) Gardner, Ibid., p. 177
- 24) Smith, Ibid., p. 247
拙稿, T. S. エリオット『聖灰水曜日』の解釈, 仏教大学研究紀要第55号, pp. 40-41
- 25) Unger, Ibid., pp. 31, 183-185